

JOLANTA KUCHARSKA*
Instytut Filologii Germańskiej UJ

Formy parodystyczne i transtekstualność w *Ifigenii* Svena Delblanca

Parodi och transtextualitet i Sven Delblancs *Ifigenia*

Sammanfattning

Min uppsats är en intertextuell läsning av Sven Delblancs roman *Ifigenia*. Undersökningens fokus ligger på romanens parodiska aspekter. Efter en kort presentation av Sven Delblancs författarskap försöker jag att bädga in *Ifigenia* i en teoretisk kontext; jag undersöker hur Delblanc använder sig i romanen av olika parodiska strategier, hur han blottlägger dess meta-literära aspekter och hur han bygger upp spänningen mellan historia-berättelse-berättande. Jag använder mig därvidlag av två modeller som teoretiserar kring parodi: den polske litteraturvetarens Ryszard Nycz's, och den franske narratologens Gérard Genette's. De belyser parodins funktioner och struktur samt placerar parodin och besläktade former som pastisch eller burlesk i ett större sammanhang av intertextuella relationer. Med hjälp av dessa analytiska verktyg försöker jag att visa hur *Ifigenia* förhåller sig till de antika hypotexterna och hur parodiska strategier fungerar i den på olika textuella nivåer.

Nyckelord: intertextualitet, parodi, travesti, myt, antiken och modernism

Słowa kluczowe: intertekstualność, parodia, trawestacja, mit, antyk i nowoczesność

* E-mail: kucharska22@gmail.com. Autorka składa serdeczne podziękowania promotorowi swojej pracy doktorskiej dr. hab. Janowi Balbierzowi, który poświęcił swój cenny czas na lekturę i recenzję tekstu.

Niniejszy artykuł podejmuje analizę powieści Svena Delblanca *Ifigenia* (1990) z perspektywy intertekstualnej. Szczególną uwagę skupia na aspektach parodystycznych powieści. Po krótkiej charakterystyce twórczości pisarza przedstawione zostanie podłoże teoretyczne, do którego będę nawiązywać, analizując powieść. Powołam się tutaj na dwa modele: pierwszy z nich opracowany został przez Ryszarda Nycza, drugi przez Gérarda Genette’a. Koncentrują się one na przedstawieniu typów i funkcji form parodystycznych oraz umieszczają parodię i formy pokrewne w kontekście intertekstualnych relacji. Za pomocą tego instrumentarium teoretycznego pokażę, jak różne strategie związane z formami parodystycznymi zostały wykorzystane przez autora powieści, jak stworzony został metaliteracki charakter dzieła, jak powieść ustosunkowuje się do swoich hipotekstów oraz jak formy parodystyczne funkcjonują na różnych poziomach tekstualnych utworu.

I

Sven Delblanc (1931–1992), szwedzki pisarz, eseista, krytyk literacki, scenarzysta, profesor literaturoznawstwa, należał do grona najciekawszych prozaików skandynawskich drugiej połowy XX wieku, był też współredaktorem cenionej czterotomowej *Historii literatury szwedzkiej* (1985–1989), do której napisał rozdziały omawiające twórczość między innymi późnego Augusta Strindberga, Hjalmara Bergmana, a także Wernera von Heidenstama, Georga Stiernhielma, Gustava Frödinga i Erika Axela Karlfeldta. Kilka jego powieści przetłumaczono na język polski, między innymi: *Noc generała* (*Generalens natt*, 1966), *Rzekę pamięci* (*Åminne*, 1970), *Gunnar Emmanuel – opowiadanie bez czasu* (*Gunnar Emmanuel – en tidlös berättelse*, 1978), *Noc nad Jeruzalem* (*Jerusalems natt*, 1983).

Delblanc zadebiutował powieścią *Eremitkräftan* (*Rak pustelnik*, 1962), która porusza temat wolności i zniewolenia w nowoczesnym, zsekularyzowanym społeczeństwie. Jak pisze Lars Ahlbom, *Eremitkräftan* jest fascynującą i tajemniczą powieścią rozwojową, opartą na poetyce symbolu i alegorii. Kwestia wolności i stłamszenia pozornie wolnej jednostki ludzkiej będzie przewijać się w jego utworach aż do śmierci (Ahlbom 1996a: 18–19). Według badacza:

Eremitkräftan är inte minst [...] en imponerande debut. I efterhand är det lätt att se att både den grundläggande livshållning och den estetik som skulle komma att prägla författarskapet här redan är fullt utbildade (Ahlbom 1996a: 9).

[*Rak pustelnik* to nie tylko imponujący debiut [...]. Z perspektywy czasu łatwo zauważyć, że już tutaj we w pełni rozwiniętej formie jawi się zarówno zasadnicza postawa życiowa, jak i estetyka, które cechować będą pisarstwo (Delblanca)]¹.

Powieści Delblanca ukazują bardzo pesymistyczną wizję świata; określenie *det mörka landet* (ciemne państwo, kraj, ziemia), pojawiające się w jego drugiej powieści *Prästkappan* (Szata duchownego, 1963), stało się chętnie wykorzystywanym przez badaczy zwrotem, w trafny sposób formułującym radykalnie pesymistyczny światopogląd pisarza. Bohaterowie Delblanca stoją przed wyborem: ich unicestwienie może wynikać z podporządkowania się autorytarnemu porządkowi lub z zachłyśnięcia się destruktywną, nihilistyczną wolnością (Ahlbom 1996a: 45).

Większość utworów Delblanca to powieści idei; zawierają one elementy alegorii i symbolizmu, wykorzystują estetykę groteski, z upodobaniem posługują się też satyrą. Należą do nich między innymi *Homunculus* (1965) i *Nattresan* (Podróż nocą, 1967), a także czteroczęściowy cykl powieści *Hedebyboarna* (Mieszkańcy Hedeby, 1970–1976), który przyniósł mu wielką sławę w Szwecji (Ahlbom 1996a: 93).

W swej twórczości pisarz chętnie odwoływał się do tradycji literatury europejskiej, do motywów antycznych i biblijnych. Oprócz *Ifigenii* (1990), której poświęcony jest niniejszy artykuł, jest autorem słynnej książki zawierającej dwa dłuższe eseje poświęcone *Iliadzie* i *Odysei*: *Homerisk hemkomst: Två essäer om "Iliaden" och "Odysséen"* (Homerycki powrót. Dwa eseje o *Iliadzie* i *Odysei*, 1992). Bezpośrednio do tematyki podjętej w *Ifigenii* odniósł się również w eseju *Dikten – en muntlig gudgåva* (Wiersz – ustny dar od Boga) z 1989 roku (Delblanc 2007: 487 i n.). Jak pisze Lars Ahlbom, główny badacz twórczości Delblanca, *Ifigenia*, zaplanowana przez autora jako ostatnie dzieło, to powieść pożegnalna, w której zmęczony pisarz chce wziąć rozbrat ze swoją twórczością (Ahlbom 1996a: 233).

Pod koniec życia, w okresie ciężkiej choroby, Delblanc napisał jeszcze dwie powieści o charakterze autobiograficznym: *Livets ax* (Kłosa życia, 1991), *Slutord* (Ostatnie słowo, 1991), składającą się z notatek z przebiegu choroby, oraz opublikowaną już po śmierci autora *Agnar* (Plewy, 1993).

II

Problematyka związana z parodią, pastiszem i intertekstualnymi transformacjami należy do najczęściej podejmowanych kwestii we współczesnej teorii literatury. Często – jak na przykład w wypadku propozycji teoretycznych przedsta-

¹ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w przekładzie autorki artykułu.

wionych przez Lindę Hutcheon i Briana McHale'a² – włącza się owe terminy w szerszy kontekst poetyki literatury, w szczególności zaś powieści postmodernistycznej. W niniejszym artykule ograniczę się do skomentowania i zastosowania dwóch modeli teoretycznych: Gérarda Genette'a oraz Ryszarda Nycza.

Termin parodia (gr. *παρωδία*, *parōdía*, czyli: *ōde* – „śpiew”, *para* – „wzdłuż”, „obok”, a więc „śpiew obok”, „śpiewanie innym głosem”, „przeciwśpiewanie”, „śpiewanie w innej tonacji”) można odnaleźć już w *Poetyce* Arystotelesa. Wymieniony zostaje obok tragedii, eposu oraz komedii i zdefiniowany jako działanie niskie wyrażone sposobem narracyjnym (w odróżnieniu od tragedii, która jest działaniem wysokim, wyrażonym sposobem dramatycznym, eposu również będącej działaniem wysokim, wyrażonym jednak sposobem narracyjnym, oraz komedii, czyli działania niskiego wyrażonego sposobem dramatycznym). Arystoteles nie rozwinął jednak swojej teorii na temat parodii bądź nie zachowała się ona do naszych czasów (zob. Genette 1992: 329 i n.).

Ryszard Nycz w książce *Tekstowy świat* (1993) w rozdziale *Parodia i pastisz. Z dziejów pojęć artystycznych w świadomości literackiej XX wieku* pisze, że pojęcie „parodia” występuje w literaturze, krytyce oraz teorii literatury XX wieku w trzech podstawowych zakresach znaczeniowych, jako: *n a z w a g a t u n k o w a*, oznaczająca typ komicznego naśladowania danego wzorca literackiego (dzieła, stylu gatunku); *o d m i a n a s t y l i z a c j i*, która oznacza komiczne lub krytyczne naśladowanie wyrazistych i rozpoznawalnych wzorców stylistycznego ukształtowania wypowiedzi (najprostszym przykładem może być cytat wyrwany z kontekstu, któremu nowy kontekst nadaje parodystyczne zabarwienie; Nycz zaznacza, że tak rozumiana parodia nie obejmuje zwykle całego tekstu, a pewne jego fragmenty czy aspekty; Nycz 1993: 155 i n.), a wreszcie jako *k a t e g o r i a e s t e t y c z n a*, związana z podwójnie kodowanym przekazem artystycznym, w którym strukturalne powtórzenie zostaje krytycznie zróżnicowane w aspekcie semantyczno-pragmatycznym. Według polskiego badacza w odniesieniu do poszczególnych utworów literackich parodia określa ogólną zasadę organizacji artystycznej, polegającą na krytycznej rearanżacji i rekontekstualizacji rozmaitych wzorów wypowiedzeniowych: buduje się w ten sposób nową oryginalną strukturę utworu. Ten typ parodii sprzyja często wysuwaniu generalnych wniosków o naturze, podstawowych jakościach i cechach literackiego dzieła sztuki (Nycz 1993: 157 i n.).

Dalszy wywód Nycza poświęcony jest miejscu parodii w procesie historycznoliterackim i omówieniu funkcji, jakie może pełnić parodia. Jako pierwszą badacz podaje *f u n k c j ę l u d y c z n ą*, czyli bezinteresowną grę literacką polegającą na popisaniu się umiejętnościami parodystycznymi (Nycz 1993: 165). W drugiej kolejności wymienia *f u n k c j ę s a t y r y c z n ą*, gdzie parodystyczna realizacja staje się narzędziem ośmieszającej demaskacji zjawisk pozaliterackich i pozajęzykowych (Nycz 1993: 166). Trzecią z funkcji jest *f u n k c j a k r y -*

² Por. Dentith Simon, 2000, *Parody*, s. 16n, a także McHale Brian, 2004, *Postmodernist fiction*, London, s. 3–21.

tyczna, często pozbawiona satyryczno-komicznego komponentu; przejawia się ona w postaci polemiki literackiej, kryptoprogramów literackich, quasi-krytyki czy quasi-recenzji (Nycz 1993: 166 i n.). Jako ostatnią polski teoretyk literatury wymienia funkcję konstrukcyjną, będącą mechanizmem stylo-twórczym – gdy stwarza krytyczny dystans wobec repertuaru słów i umożliwia odnalezienie własnego stylu, oraz gatunkotwórczym – gdy prowadzi do ustalenia nowych reguł genologicznych (Nycz 1993: 168).

Ryszard Nycz wyróżnia ponadto dwa aspekty parodii: aspekt autoreferencyjny oraz aspekt intertekstualny, oraz zwraca uwagę na ich wzajemny stosunek (Nycz 1993: 171). Jeśli chodzi o aspekt autoreferencyjny, to parodia pojęta w ogólniejszym znaczeniu okazuje się według Nycza krytycznym przedstawieniem samej literackości literatury, krzywym zwierciadłem sztuki; autoparodią jako formą autoprzekształcenia. Wysuwa ona na plan pierwszy autorefleksyjny aspekt i staje się formą wewnętrznej samowiedzy literatury oraz krytyką literackiego poznania (Nycz 1993: 171). Aspekt intertekstualny wskazuje na sposób i miejsce zakorzenienia dzieła w tradycji literackiej, języku i kulturze, i realizuje cele przeciwstawne wobec aspektu autoreferencyjnego. Pierwszy aspekt parodii ukazuje ją jako formę autonomiczną i zdekontekstualizowaną, drugi jako formę usytuowaną tekstualnie oraz uwarunkowaną innymi tekstami (Nycz 1993: 171).

Parodię, mającą charakter językowy, odróżnić należy od satyry, która ma charakter pozajęzykowy, a także od ironii, starożytnego centonu, oraz kolażu. Nycz wskazuje na pewne pokrewieństwo parodii z burleską, którą definiuje jako ośmieszanie wysokiego stylu przez wprowadzenie niskiego tematu lub na odwrót, oraz trawestacją, czyli transformacją obiektu w rezultacie użycia niestosownego stylistycznego wzorca do artykulacji nowego tematu, bądź też zachowanie fabularno-kompozycyjnego układu wzorca w celowo „nieodpowiednim” stylistycznie jego wypowiedzeniu. Cechy wyróżniające te trzy formy – parodię, burleskę oraz trawestację – częściowo się na siebie nakładają i krzyżują (Nycz 1993: 172).

Drugi model parodii, który pragnę tutaj skrótowo omówić, sformułowany został przez Gérarda Genette’a w książce *Palimpsesty* (1982). Francuski badacz tworzy bardzo rygorystyczny strukturalny podział form literackich spokrewnionych z parodią; wyodrębnia on przy tym następujące typy: parodię, która odwraca sens tekstu przy minimalnej jego transformacji, trawestację (trawestację burleskową), czyli transformację stylistyczną pełniącą funkcję degradującą, szarżę, czyli pastisz mający charakter satyryczny i komiczny, oraz pastisz, będący naśladowaniem stylu bez funkcji satyrycznej (Genette 1992: 344). Parodię od trawestacji burleskowej odróżnia to, że temat parodiowany zastępuje się innym, stosując w miarę możliwości wyrażenia autora parodiowanego, natomiast w przypadku trawestacji burleskowej postaciom parodiowanym wkłada się w usta słowa niskie i trywialne. Trawestacja burleskowa modyfikuje styl, nie modyfikując tematu, i na odwrót – parodia modyfikuje temat

bez modyfikacji stylu. Parodia i trawestacja określają stopień deformacji, jakiej poddany zostaje hipotekst (Genette nazywa to zjawisko transformacją); szarża i pastisz naśladują swój hipotekst; pastisz jednak pozbawiony jest charakteru satyrycznego (por. Genette 1992: 344 i n.). Genette zauważa, że trawestacja jest bardziej satyryczna czy bardziej agresywna względem swojego hipotekstu od parodii, która nie obiera go sobie za obiekt kompromitujących go zabiegów stylistycznych, ale jedynie za model lub wzorzec do stworzenia nowego tekstu, który po napisaniu już nie dotyczy owego wzorca (Genette 1992: 351). Parodia, trawestacja burleskowa oraz pastisz są według Genette’a gatunkami formalnie hipertekstualnymi (Genette 1992: 328).

Hipertekstualność to obok inter-, para-, archi- oraz metatekstualności podkategoria transtekstualności, którą Genette definiuje jako najważniejszy aspekt literackości i klasę tekstów, jako „wszystko, co wiąże tekst w sposób widoczny lub ukryty z innymi tekstami”). Z hipertekstualnością mamy do czynienia w sytuacji, w której tekst B derywujemy z tekstu A (przykładowo *Ulisses* Jamesa Joyce’a i *Odyseja* Homera) w taki sposób, że tekst B nie mógłby zaistnieć bez tekstu A. Hipertekstualność to również praktyka o charakterze transgatunkowym. Podgatunki takie jak parodia, trawestacja czy pastisz przenikają do innych, większych gatunków (Genette 1992: 325 i n.).

III

Ponieważ powieść *Ifigenia* nie została dotąd opublikowana w przekładzie polskim, przedstawiam tutaj krótkie jej streszczenie; umożliwić ma ono czytelnikowi dokonanie wstępnych rozpoznań dotyczących transformacji przeprowadzonych na hipotekście mitu antycznego.

Armia Agamemnona, króla Myken, stoi beczynn timer w Aulidzie, ponieważ panuje cisza morska, celowo zesłana przez boginię Artemidę. Prorok Kalchas przepowiada, że bogini okaże łaskę i ześle wiatr, co umożliwi kontynuację wyprawy na Troję, jeśli najstarszy potomek Agamemnona zostanie złożony w ofierze. Agamemnon, naciskany przez proroka i wojskowych, czuje się bezradny i nie widzi innego wyjścia, jak pozwolić zamordować swoją najstarszą córkę Ifigenię.

Klitajmestra wraz z dziećmi (Ifigenią, Elektrą, Orestesem i Chryzotemis) są w drodze do Aulidy. Zostali oszukani i myślą, że jadą na ślub Ifigenii i Achilleśa. Tymczasem główny bohater utworu, śpiewak-poeta Demodokos, przeprowadza rozmowę z Agamemnonem i przemawia do rozsądku swojemu władcy. Przekonuje króla, że żaden cel nie może usprawiedliwić ofiary z człowieka. Król wręcza Demodokosowi list dla Klitajmestry, w którym ostrzega ją przed niebezpieczeństwem i nakazuje powrót do Myken. Poeta czuje, że życie Ifigenii jest

teraz w jego rękach i że musi się okazać skutecznym posłańcem. Tymczasem chytry Odyseusz, znając słabość Demodokosa do wina, zwabia go i upija do nieprzytomności, po czym wykrada list, zapoznaje się z jego treścią i zachowuje go dla siebie. Agamemnon przeczuwa, że coś poszło nie po jego myśli, i wysła kolejnego posłańca, Taltybiossa. Temu udaje się ostrzec Klitajmestrę, która nie wierzy jednak w jego słowa. Królowa przybywa wraz z dziećmi do Aulidy i rozpoczyna przygotowania do ślubu. Podejrzenia u Klitajmestry wzbudza szafra-nowożółta sukienka ślubna Ifigenii. Kolor żółty związany był z kultem bogini Artemis, a nie z ceremonią zaślubin. Gdy Klitajmestra żąda wyjaśnień, Tersytes wyjawia jej całą prawdę o planach złożenia ofiary z Ifigenii, aby wyblagać pomyslnie wiatry u Artemidy.

Zdesperowana Klitajmestra odszukuje Agamemnona i odbywa z nim długą nocną rozmowę. Jest to centralny moment w powieści, w którym zawarte zostały ideologiczne aspekty utworu. Błaga ona Agamemnona, aby ten darował życie ich córce. Król twierdzi jednak, że jest już z późno, że ofiary żąda nie on, lecz bogowie, i że czyni to dla dobra całego narodu:

Mannen vädjar till gudarna och historien, dessa makter som håller honom fången [...], utan att egentligen hoppas på förståelse, utvecklar han nu de skäl och argument som talar för offret, förklarar tålmodigt konstruktionen av den stockfälla där han fångats (Delblanc 1990: 82 i n.).

[Mężczyzna powołuje się na bogów i historię, na siły, których jest zakładnikiem [...], nie mając w zasadzie nadziei na zrozumienie, rozwija te powody i argumenty, które przemawiają za ofiarą, cierpliwie wyjaśnia konstrukcję pułapki, w jaką został schwytany].

I dalej:

Vad angår mig makten i männens värld? Jag vill behålla mitt barn! Inga gudar och inga historiens krav kan göra detta offer rimligt och berättigat. Du talar männens språk, Agamemnon, jag förstår inte! Jag talar kvinnans och moderns uråldriga språk – den rätt till liv jag åberopar är okränkbar och helig! (Delblanc 1990: 82 i n.).

[Co mnie obchodzi władza w świecie mężczyzn? Chcę zachować moje dziecko! Żadni bogowie, żadne prawa historii nie mogą usprawiedliwić tej ofiary. Mówisz językiem mężczyzn, Agamemnonie, nie rozumiem! Ja mówię praprawnym językiem kobiety i matki – prawo do życia, na które się powołuję, jest nienaruszalne i święte!]

Następnego dnia odbywa się ceremonia ofiarna, którą narrator opisuje w najdrobniejszych szczegółach.

Kroppen öppnas av Kalchas knivar... friska inälvor, ett löfterisk offer... Nu bränns hon på bål... Vi känner lukter... (Delblanc 1990: 93).

[Noże Kalchasa rozplatały ciało... świeże wnętrzności, obiecująca ofiara... Już płonie na stosie... Czujemy zapachy...]

U Eurypidesa Ifigenia zostaje w ostatniej chwili zastąpiona przez łanię i zabrana przez Artemidę do Taurydy, gdzie służy jej jako kapłanka. U Delblanca

zostaje zamordowana. Odyseusz zmusza Demodokosa do uczestnictwa w ceremonii i napisania o niej utworu; Demodokos uważa co prawda, że wydarzenia są zbyt okrutne, aby uwieczniać je na papierze, lecz Odyseusz sugeruje, że należy wobec tego wymyślić upiększoną wersję. Ostatecznie Demodokos tworzy *Ifigenię na Taurydzie* (która odpowiada tragedii Eurypidesa). Ta upiększona wersja krąży wśród ludu i cieszy się ogromną popularnością, z czasem zostaje uznana za prawdziwą wersję wydarzeń i tak zachowuje się w pamięci potomnych.

Kiedy Ifigenia zostaje zamordowana, zrywa się wiatr, armia Agamemnona wypływa na morze; jedynie Tersytes wątpi, że ofiara w jakikolwiek sposób miała na to wpływ.

Druga część powieści *Diktarens resa. Satyrspel* (Podróż pisarza. Dramat satyrowy) traktuje o tułaczce Demodokosa, od jego biernego uczestnictwa w wojnie trojańskiej, dezercji do świątyni bogini Kybele, powrotu do Troi tuż po zakończeniu wojny trojańskiej, pobycie w Itace, a wreszcie o śmierci w Aulidzie, w miejscu ofiarowania Ifigenii.

Najważniejszymi postaciami powieści są Demodokos i jego główny antagonistą Tersytes. Lars Ahlbom stwierdza, że obu bohaterów można interpretować jako *alter ego* Delblanca. Odzwierciedlają dwie strony jego osobowości: Demodokos reprezentuje poetycką wrażliwość i bezwzględny humanizm, natomiast Tersytes cynizm i nihilizm. Są to postaci antagonistyczne, które jednocześnie się uzupełniają. W powieści prowadzą ciągłą polemikę, prezentując zawsze skrajnie odmienne stanowiska (Ahlbom 1996b: 69 i n.):

Din gråtmilde humanist! Vad angår det oss om överklassen sklatar sin avföda? Det är vidskepelsen som förärgar mig. Om hon offrats för Framsteg och Upplysning hade jag ingenting sagt (Delblanc 1990: 25).

[Ty mój rzewny humanisto! Co nas obchodzi, że klasa wyższa szlachtuje swoje potomstwo? Tym, co mnie złości, jest zabobon. Jeśli ofiarowana by została w imię Postępu i Oświecenia, nic bym nie powiedział].

Albo:

Att föstå maktens intriger gav den klarögde skeptikern en illusion av makt. Däri skilde han sig från poeten – en grundmurad övertygelse ägde ändå Demodokos: i denna värld var han fullständigt maktlös (Delblanc 1990: 50).

[To, że potrafił przeniknąć intrygi panujących, dawało bystremu sceptykowi iluzję władzy. W tym różnił się od poety – Demodokosa, był jednak głęboko przeświadczony o tym, że w tym świecie nie miał wpływu na nic].

Ifigenia Svena Delblanca jest wielokrotnie złożonym palimpsestem kulturowym, odsyłającym do mitu o Ifigenii i jego rozlicznych literackich realizacji. Najważniejszym hipotekstem powieści Delblanca jest tragedia Eurypidesa *Ifigenia w Aulidzie* (ok. 406 r. p.n.e.), na niej zasadza się pierwsza część powieści. Pod koniec tej części pojawia się nawiązanie do *Ifigenii na Taurydzie* (414 r. p.n.e.) Eurypidesa.

Materiał fabularny przejęty z tragedii wzbogacony zostaje u szwedzkiego pisarza o epizody odsyłające do innych tekstów starożytnych. W drugiej części powieści pojawiają się epizody zaczerpnięte z *Iliady* oraz *Odysei* Homera (m.in. porzucenie Filokretesa na wyspie Lemnos, pojedynek Achillesa z Hektorem, oczekiwanie Penelopy na powrót Odyseusza). Scena opowiedziana przez Tersytę: powrót Agamemnona do Myken, zamordowanie go przez Klitajmestrę i Ajgistosa, przejęta została z kolei z pierwszej części *Orestei* (458 r. p.n.e.) Ajschylosa. W powieści pojawiają się wreszcie liczne odwołania do opowieści o Filemonie i Baucis z *Metamorfóz* Owidiusza (od 1–3 do 8 r. n.e.). Obie części powieści poprzedzone zostają cytatem z I aktu dramatu *Ifigenia na Taurydzie* (1786) Johanna Wolfganga Goethego.

Kwestia przejmowania i transformacji tekstów wydaje się centralna dla zrozumienia powieści szwedzkiego autora. Lars Ahlbom, a za nim Rune Wettström określają *Ifigenię* jako trawestację burleskową (Ahlbom 1996b: 62; Wettström 2008: 26). Transformacja tekstu jest tutaj dwupoziomowa: stylistyczna i gatunkowa, odwołując się do form znaczeniowych parodii przedstawionych przez Ryszarda Nycza. Tekst tragedii Eurypidesa napisany stylem wysokim zostaje przedstawiony w sposób narracyjny za pomocą stylu niskiego.

Przemiana stylistyczna ma, jak się wydaje, podłoże ideologiczne, narrator dokonuje odmitologizowania i odidealizowania wydarzeń i zwraca się w stronę realizmu i nowoczesnych motywacji psychologicznych. We fragmentach dotyczących ofiarowania *Ifigenii* i reakcji jej rodziny, a więc dylematu Agamemnona jako władcy i tragedii Klitajmestry jako matki, narrator wciela się w rolę niepozabawionego sarkazmu i cynizmu, ale jednak poważnego i refleksyjnego komentatora. Agamemnon u Delblanca to zmęczony władca, który zdaje sobie sprawę, że tak naprawdę jest tylko marionetką w rękach bogów, historii, a nawet własnych żołnierzy. Ze zgryzoty nad ofiarowaniem córki starzeje się przedwcześnie:

Agamemnon hade åldrats. Han bar vita strimmor i hår och skägg, han var tårögd som en gubbe. Han log bittert när poeten inte kunde dölja sin förvåning: mestadels såg han ju storkonungen i rustning och hjälm, utklädd till hjälte. Under det hårda pansaret dolde sig en åldring (Delblanc 1990: 107).

[Agamemnon postarzał się. Miał siwe pasma we włosach i brodzie, oczy łzawiły mu jak u starca. Uśmiechał się gorzko, kiedy poeta nie potrafił ukryć swojego zdziwienia: widywał go bowiem zwykle w zbroi i hełmie, w przebraniu bohatera. Pod twardą skorupą pancerza krył się starzec].

Władca żałuje swojej decyzji i żyje w ciągłym poczuciu winy. Gdy po zwycięstwie pod Troją powraca do Myken, jest przygotowany na to, że Klitajmestra pomści śmierć córki, dobrowolnie oddaje się swoim oprawcom – w odróżnieniu od wersji Ajschylosa znanej z *Orestei*, w której Agamemnon jako dumny zwycięzca wraca do Myken, nie podejrzewając, że Klitajmestra przygotowuje zemstę. Delblanc odbiega więc wielokrotnie od starożytnych hipotez, wzbogacając powieść o – nieznana kulturze antycznej – psychologię głębi.

Krytycznej dekonstrukcji poddane też zostają postaci drugoplanowe; narrator w groteskowy i prześmiewczy sposób kreśli obraz proroka Kalchasa i tak zwanych wielkich bohaterów: Achillesa i Odyseusza, którzy wywierali nacisk na Agamemnona. Ich heroizm zostaje podany w wątpliwość, a frazesy przez nich wygłaszane – ofiara ma być powodowana względami religijnymi i przekonaniem o tym, że bieg historii i postęp wymagają poświęceń – służą, jak ujawnia narrator, celom ideologicznym.

Poprzez zabiegi transformacji i parodii mit wpisany zostaje w problematykę pojawiającą się w całej twórczości Delblanca, a mianowicie w refleksję nad pozorną wolnością jednostki, koniecznością podporządkowania się dyspozytywom władzy i dominującym dyskursom ideologicznym.

Należy zatem stwierdzić, że formy parodystyczne w powieści Delblanca przenikają się nawzajem i krzyżują; fragmenty, które transformują motywy antyczne, nawiązują do problematyki wolności jednostki, uznać można za formy parodii, ponieważ (powracam tu do rozważań Nycza i Genette'a) nie zawierają elementów agresywnej satyry, natomiast wywody, które odnoszą się do porządku społecznego, zostają strawestowane. Odnoszą się one w sposób antagonistyczny i prześmiewczy do swojego przedmiotu, mają wyraźny charakter satyryczny – komentują i krytykują porządek społeczny ukazany w powieści, nie proponują jednak żadnego rozwiązania, co jest jedną z cech satyry.

Niezwykle istotnym elementem powieści Delblanca jest architekstualność, którą Genette definiuje jako najbardziej abstrakcyjną formę transtekstualności; oznacza ona relację niemą, artykułowaną wzmianką paratekstualną natury czysto taksonomicznej, tytułową lub – najczęściej – podtytułową (wiąże się ona z innymi formami transtekstualności, przede wszystkim z paratekstualnością) (Genette 1992: 321 i n.).

Pierwsza część powieści nosi tytuł: *Ifigenia in Aulis. Sorgespiel* (Ifigenia w Aulidzie. Tragedia). Paratekst zawiera więc określenie gatunkowe, sugeruje, że mamy do czynienia z tragedią, z przedstawioną w narracyjny sposób wersją dramatu Eurypidesa. W istocie jeśli chodzi o zasadnicze elementy fabuły, to oba utwory w znacznej mierze się pokrywają. Wersja Delblanca została jednak całkowicie pozbawiona patosu, którymi charakteryzują się obie *Ifigenie* Eurypidesa. Przykładowo, Eurypidesowska Ifigenia przechodzi przemianę wewnętrzną: początkowo jest pasywną postacią, pod koniec świadomie podejmuje decyzję ofiarowania się na ołtarzu narodowej wspólnoty:

Goniec do Klitajmestry: Wtem ona przystąpiwszy blisko do rodzica, / Ozwała się: „Rodzicu, otóż już przybyłam / I życie dla ojczyzny, dla całej Hellady / Oddaję dobrowolnie tym, co do ołtarza / Bogini mię przywiedli, gdy tak niebo każe. / Przeze mnie szczęśliwymi bądźcie i powróćcie, / Odniósłszy w boju palmę zwycięstwa, do domu. / Niech przeto nikt z Argeów mnie się nie dotyka (Eurypides 1882: 73).

Ta pełna patosu scena heroizuje los Ifigenii, jednocześnie uzasadniając dalszy ciąg wydarzeń związanych z ofiarowaniem. Tragizm rozładowany zostaje

u Eurypidesa również poprzez ocalenie Ifigenii w ostatniej chwili, jak zauważa Ahlbom (por. Ahlbom 1990: 63).

Delblanc dokonuje tutaj zasadniczej transformacji gatunkowej; ponadto redefiniuje tragizm wpisany w los bohaterki: w powieści Ifigenia od początku do końca jest nieświadomym niczego dzieckiem, które nie zdaje sobie sprawy z tego, co je czeka. Jedyne jej wypowiedzi w powieści dotyczą radości i niepokoju związanego z zamążpójściem. Tragiczność sytuacji wzmacnia jej dziecinna naiwność i ślepa ufność w ojca. Wszystko to ma również wpływ na Klitajmestrę, której matczyzny dramat jest o wiele bardziej psychologicznie pogłębiony w stosunku do wersji Eurypidesa.

Zgodnie z zasadą *decorum* nazbyt brutalne sceny nie mogły być pokazywane na scenie. U Eurypidesa dwukrotnie mamy do czynienia z narracją zapośredniczoną; najpierw chór opowiada o przygotowaniach, a później Goniec zdaje Klitajmestrze relację z ceremonii ofiarowania Ifigenii, oznajmiając jej również dobrą nowinę – oto Ifigenia została ocalona przez boginię Artemidę i w ostatniej chwili na miejscu dziewczyny pojawiła się lania.

U Delblanca niczego nieświadoma, odurzona narkotycznymi olejkami Ifigenia zostaje zaprowadzona do ołtarza i na nim zamordowana. Wersja o rzekomym ocaleniu dziewczyny, znana z antycznych hipotezów, to – jak się dowiadujemy – przekłamana historia, którą na zamówienie możliwych wymyślił Demodokos. W tej wersji Klitajmestra w chwili morderstwa jest już w Mykenach.

Druga część powieści nosi tytuł *Diktarens resa. Satyrspel* (Podróż pisarza. Dramat satyrowy). Podtytuł / paratekst nawiązuje tym razem do gatunku literackiego zwanego dramatem satyrowym. Dramat satyrowy to

[...] utwór sceniczny wystawiany w Atenach po trzech tragediach (trylogia), z którymi łącznie tworzył tak zwaną tetralogię (cztery utwory). W d. s. chór występował w kostiumach przedstawiających satyrów, z czym wiąże się nazwa dramatu. [...] D. s. czerpał często tematy z mitologii, miał charakter pogodny, niekiedy nawet o zabarwieniu komicznym, akcja rozgrywa się w przestrzeni otwartej (las, łąka). Tańcem właściwym d. s. był *sikinnos* [...]. Zachowały się następujące d. s.: *Tropiciele* Sofoklesa i *Cyklop* Eurypidesa *Mała encyklopedia kultury antycznej* 1983: 664).

Ponadto, jak podaje Zygmunt Węclewski w przedmowie do *Cyklopa* Eurypidesa, podobnie jak dytyramb dramat satyrowy miał charakter religijny i stanowił początek tragedii greckiej. Charakteryzował się również tym, że oprócz chóru satyrów jako osoby sceniczne występowali także olbrzymi, wszelkiego rodzaju niegodziwcy, wicherzyciele, bluźniercy, potwory (Węclewski [w:] Eurypides 1882: 109). Postaci satyrów autor komentarza opisuje w następujący sposób:

[...] są [oni] istotami dobrodusznymi, które nikomu w drogę nie wchodzi, chętnie zażywają rozkoszy życia, lecz lgnąc do nich jak bydłota, nie znają nic przedniejszego nad wino i miłostki i są tchórzami, rządząc się zasadą lub instynktem; czyli innymi słowy, nie posiadają siły moralnej i nie panują nad sobą. Z tem wszystkim nie są to istoty pogardliwe. Satyrowie bowiem są dowcipni, zawsze weseli i w dobrym humorze, są nawet filozofami [...]. Walki i znojne trudy bohaterów pobudzają ich do złośliwego uśmiechu,

bo narażanie się na takie niebezpieczeństwa poczytują im za głupotę, czyli nierozum. [...] są to pierwowzory pasożytów i błaznów, bez których magnaci obejść się nie umieją, jak bez pieśni bohaterskiej w chwilach poważnego, podniosłego nastroju (Węclewski [w:] Eurypides 1882: 110).

Jak zauważa Lars Ahlbom, akcja powieści na wzór eposów homeryckich rozpoczyna się *in medias res*, a więc w środku akcji. Tempo wydarzeń jest zawrotne szybkie. Parodia gatunkowa eposu heroicznego ma miejsce w drugiej części powieści. Akcja jest tak wartka, że trudno za nią nadążyć, a bohaterskie czyny stają się pasmem kompromitujących pomyłek i bestialstw. Wielka polityka zostaje tutaj przedstawiona jako groteskowa farsa. Narrator dokonuje jednocześnie zasadniczych zmian w galerii postaci mitycznych, korzystając przy tym z pobocznych hipotez. Ani Demodokos, ani Tersytes nie występują w żadnej wersji *Ifigenii Eurypidesa*. Zostali „wypożyczeni” przez autora z eposów Homera. Demodokos z *Odysei* (pojawia się on w VIII pieśni) jest skaldem żyjącym na wyspie Feaków. Tersytes znany jest z *Iliady* jako tchórzliwy i fizycznie odpychający wojownik, wchodzący ciągle w konflikt z bohaterami (Agamemnonem, Achillesem, Odyseuszem). Ostatecznie zostaje zamordowany przez Achillesa.

Szereg elementów łączy drugą część *Ifigenii Delblanca* z gatunkiem paratekstualnie zasugerowanym w tytule: komiczne (podszyte jednak czarnym humorem i groteską) zabarwienie utworu, otwarte przestrzenie, w których rozgrywa się akcja (pole bitwy, koszary wojskowe, miasta antyczne), a wreszcie obecność takich postaci jak cyklop – Tiestes (jednooki nieślubny syn Agamemnona) oraz Tersytes, który w powieści nazywany jest przez narratora karłem (*dvärgen*), i w końcu Demodokos, sportretowany w powieści na wzór satyra:

[...] hon kastade en förundrad blick på skalden innan hon slank ut [...] en solkig och il-laluktande slusk med blånande näsa, fast hon mindes honom som en ståtlig man kvällen innan, då han med klangfull röst och lysande ögon hade reciterat sin sång [...] men nu... en snuskig satyr med rinnande ögon och stinkande andedräkt, fy... (Delblanc 1990: 40).

[...] rzuciła zdziwione spojrzenie na poetę, jeszcze zanim się wymknęła (...) brudny, śmierdzący obdartus z sinym nosem, a przecież poprzedniego wieczoru zapamiętała go jako postawnego mężczyznę, kiedy donośnym głosem i z połyskującymi oczami recytował swoją pieśń (...) ale teraz... sprośny satyr z ropięjącymi oczami i cuchnącym oddechem, fuj...]

Podczas gdy u Homera Achilles jest najmężniejszym i najszlachetniejszym wojownikiem biorącym udział w wojnie trojańskiej, u Delblanca jest on postacią komiczną i całkowicie zdeheroizowaną. Tak opisuje go narrator powieści jeszcze przed wojną trojańską:

Akilles försjönk i tankspriddhet och glodde framför sig med gula ögon, många slagsmål och hjärnsakningar hade gjort honom fallen för absenser [...] Han hade som alla hövdingar blivit fet och flammig i hyn under den långa lägertidens vällevnad (Delblanc 1990: 29).

[Achilles popadł w roztargnienie i żółtymi oczami gapił się przed siebie, wielokrotne bójk i wstrząśnienia mózgu sprawiły, że miewał chwile ośpienia (...) Podobnie jak inni władcy stał się otyły i rumiany na twarzy na skutek długotrwałego, wystawnego życia w obozie, w okresie oczekiwania na wiatr].

Powieściowy Achilles jest brutalnym, narcystycznym i tchórzliwym moralnym degeneratem, a głównym napędem jego działań są niezaspokojone żądze homoseksualne. Wszyscy, włącznie z Agamemnonem i Odyseuszem, uważają go za głupca. U Delblanca *Gniew Achillesa* jest pieśnią skomponowaną przez Demodokosa na zamówienie Agamemnona; oryginalny tekst został sparodiowany w powieści poprzez przedstawienie szeregu scen, w których w porywie nieobliczalnego gniewu Achilles dokonuje barbarzyńskich i haniebnych czynów:

Hjälten tillbragte sin syssloslösa tid i lägret med rysliga orgier. Pockande och grinig begärde han sin dagliga ranson krigsfångar, fjuniga ynglingar skulle det vara, som sällan överlevde hans famntag. Han kom därmed att försumma sina favoritfeber, och Patroklos och Antilokos ägnade sig i förargelsen åt varandra. Akilles kom på dem och råkade i sådant raseri, att han misshandlade dem bägge svårt och bragte Patroklos om livet.

När han kvicknat till ur vredens rus blev han ursinnig, inte på sig själv, det vore otänkbart, utan på dessa lömska trojaner, som enligt hans enkla logik hade mördat efeben. Vrålade av sorg sprang han ut på slagfältet, väpnad med en kopparskodd åra, och lyckades i miss-hug slå ihjäl den trojanske kungasonen Hektor. Med ens kvicknade han till, insåg var han befann sig, och flydde skrikande av skräck tillbaka till sitt läger.

Det var denna verklighet Demodokos hade att förvandla till dikt (Delblanc 1990: 114 i n.).

[W chwilach bezczynności bohater spędzał czas w obozie na potwornych orgiach. Domagał się i kapryśnie pożądał swojej dziennej racji jeńców wojennych; mieli to być młodzieńcy jeszcze z mlecznym wąsem, rzadko udawało się im przeżyć uścisk jego ramion. Przez to zaniedbał swoich ulubionych efebów, rozgniewani Patroklos i Antilokos oddawali się więc sobie nawzajem. Achilles, przyłapawszy ich, wpadł w taką wściekłość, że ciężko pobił obu, odbierając życie Patroklosowi.

Kiedy wytrzeźwiał z zaleńczego gniewu, rozwścieczył się, nie na siebie samego – to byłoby nie do pomyślenia – a na podstępnych Trojańczyków, którzy zgodnie z jego prostą logiką zamordowali efeba. Wyjąc z rozpaczy, wybiegł na pole bitwy; uzbrojony w miedziane wiosło, ślepym trafem zabił trojańskiego królewskiego syna, Hektora. Wtedy oprzytomniał, zrozumiał, gdzie się znajduje, i skowycząc ze strachu, uciekł z powrotem do swojego obozu.

To była ta rzeczywistość, którą Demodokos miał zmienić w poezję].

Najmężniejszy wojownik homerycki staje się w *Ifigenii* największym tchórzem. Wysiada ostatni ze statku, który przybija do Troi, ponieważ przepowiednia głosi, że osoba, która pierwsza stanie na lądzie, zginie.

Parodystycznej transformacji ulega u Delblanca nie tylko fabuła mitów, ale również sam koncept autorstwa i postać Homera jako podmiotu piszącego, odpowiedzialnego za powstanie *Iliady* i *Odysei*. Odyseusz po zakończeniu wojny trojańskiej powraca bezpośrednio do Itaki. U Delblanca zastaje Penelopę, która ochoczo oddaje się zalotnikom, każdej nocy innemu, aby w ten sposób wydłużyć okres na podjęcie decyzji, którego z nich wybierze. Do Itaki przybywają

przywiezieni przez Telemacha Demodokos i Tersytes. Odyseusz żąda od Demodokosa, aby ten napisał utwór na jego cześć, na wzór *Iliady*, będącej dziełem zamówionym przez Agamemnona.

Jag vill glorifieras, framställas som ädel, tapper, klok och som en helvetes karl, svår på fruntimmer [...]. Min husturu Penelope ska självfallet framstå som trogen och kysk och mån om min värdighet (Delblanc 1990: 144).

[Chcę, by mnie gloryfikowano, ukazano jako szlachetnego, odważnego i mądrego, faceta po zbój, zimnego dla kobiet (...). Moja żona Penelopa ma oczywiście zostać przedstawiona jako wierna, niewinna i dbała o moją godność].

Demodokos zostaje wrzucony na dno studni i bez jedzenia i picia ma tam pozostać dopóty, dopóki nie dostanie weny twórczej; na podstawie znanych mu pieśni bohaterskich różnych autorów układa nowy utwór i nadaje mu tytuł *Odyseja*. W zamian dostaje złoty pierścień. Tymczasem odbywa się uczta, podczas której Odyseusz podstępem morduje uczestników, nie oszczędzając Tersytesa.

Odyseusz jest tak zachwycony tym, co stworzył poeta, że każe mu co wieczór recytować fragmenty utworu. Demodokosowi, przerażonemu wizją tego, że do końca swoich dni będzie musiał recytować Odyseuszowi *Odyseję*, udaje się uciec z Itaki statkiem handlowym.

Narrator w *Ifigenii* Delblanca jest, posługując się terminologią Gérarda Genette'a, ekstradiegetyczny i heterodiegetyczny. Jego punkt widzenia zmienia się w zależności od przedstawianych wydarzeń. Do szóstego rozdziału powieści włącznie występuje fokalizacja zerowa – narrator jest wszechwiedzący, ekstradiegetyczny – stoi poza światem przedstawionym, nie zdradza swojej obecności. Począwszy od rozdziału siódmego, gdy wiadomo już, że Ifigenia zostanie złożona w ofierze, zmienia się perspektywa widzenia wydarzeń. Mamy do czynienia z fokalizacją zewnętrzną, wskazującą na to, że wiedza narratora jest ograniczona, na co on sam wielokrotnie wskazuje:

Vi vet att Zeus kunde få tiden att förlängas, kunde få Helios att stå stilla eller vandra tillbaka på himlavalvet, men berättaren är ingen gud, han måste stå redo att svara på frågan – vad hände sedan? (Delblanc 1990: 72).

[Wiemy, że Zeus mógł wydłużać czas, mógł nakazać Heliosowi stać nieruchomo lub wędrować wstecz po sklepieniu niebieskim, narrator jednak bogiem nie jest, musi być gotowy na udzielenie odpowiedzi na pytanie – co działo się później?]

Narrator w dalszym ciągu nie należy do świata przedstawionego, w powieści pełni rolę reżysera oraz pośrednika, który przekazuje swoją wersję historii o Ifigenii:

Men hur berätta om detta nattliga samtal mellan en far som vill döda sin dotter, en mor som vill rädda hennes liv? (Delblanc 1990: 80).

[Ale jak opowiedzieć o tej nocnej rozmowie między ojcem, który chce zabić swoją córkę, i matką, która chce ocalić jej życie?]

I dalej:

Om vi skall gestalta detta samtal – som aldrig ägt rum – kan en dramatisk utformning knappast verka sannolik. [...] Vi kan emellertid föreställa oss att storkungen tog emot sin gemål med ceremoniell, kanske skuldmedveten aktning, [...] kanske läppjade drottningens på vinet, kanske vidrörde hon ett bröd med fingertopparna (Delblanc 1990: 82).

[Jeśli chcielibyśmy odtworzyć tę rozmowę – która nigdy nie miała miejsca – jej wersja dramatyczna nie byłaby wiarygodna. (...) Możemy jednak wyobrazić sobie, że król przyjął swoją małżonkę z ceremonialnym, może świadomym winy, szacunkiem (...) może królowa umoczyła usta w winie, może skubnęła trochę chleba opuszkami palców].

W spekulacjach narratora wielokrotnie używany jest przysłówek *kanske* (może), który jeszcze bardziej podkreśla, że opowiadacz nie posiada wiedzy absolutnej, lecz przedstawia jedynie swe domysły.

Poprzez chwytaki takie jak ostentacyjne ujawnianie przez narratora swojej obecności oraz stosowanie sarkastycznego stylu zwiększa się dystans pomiędzy opowiadaczem a wydarzeniami, które przekazuje. Dystans ten powstaje też za sprawą komentarzy:

Vad vet vi om Demodokos fortsatta resor? [...] Om vi besvarar frågan med en Theristes hyperkritik och sanningskärlek måste svaret bli kategoriskt – vi vet inte ett dyft. Demodokos blotta existens är högst tvivelaktig, påståendet att han skulle ha skrivit poesi framkallar hos en allvarlige forskaren ett ironiskt löje (Delblanc 1990: 149).

[Co wiemy o kolejnych podróżach Demodokosa? (...) Jeśli odpowiemy na to pytanie hiperkrytycznie i z umiłowaniem prawdy typowym dla Tersytosa, odpowiedź będzie kategoryczna – nie mamy błędnego pojęcia. Nędzna egzystencja Demodokosa jest wielce wątpliwa, twierdzenie, że miałby napisać coś poetyckiego, wywoływać musi ironiczny śmiech u poważnego badacza].

Narrator dystansuje się zatem od opowiedzianej historii, powątpiewając zarówno w jej wiarygodność, jak i w wartość literacką; jednocześnie, poprzez wprowadzenie bezpośrednich zwrotów do odbiorcy, nawiązuje dialog z czytelnikiem i angażuje go w proces odtwarzania wydarzeń. W tym kontekście parodia pełni nie tylko funkcję satyryczną i konstrukcyjną, ale również krytyczną; narrator podejmuje polemikę z tradycją antyczną, sugeruje czytelnikowi zachowanie dystansu do mitu, rozumiejąc go jako narzędzie ideologiczne. Ujawnia się tutaj aspekt autoreferencyjny parodii, sparodiowana zostaje literackość literatury, świadomie zastosowana zostaje przez narratora autoparodia (por. Nycz 1993: 171).

Interesującym z punktu widzenia omawianej tutaj tematyki parodii i pastiszu aspektem stylistycznym jest to, że Delblanc używa wyrazów i pojęć anachronicznych w relacji do wydarzeń przedstawionych w powieści. Przykłady można

by mnożyć, wśród współczesnych terminów odnaleźć można takie jak: *feminism*, *Framgång och Upplysning* (Postęp i Oświecenie, w sensie filozoficznym), ale również zapożyczenia z francuskiego (o łacińskiej etymologii) i niemieckiego takie jak: *succé*, *envoyé*, *bouquet*, *Durchlaucht*, *supé*, *repertoar*.

Styl, w jakim autor przedstawia wydarzenia, jest niski, w tym sensie, że rejestr językowy nawiązuje do współczesnego szwedzkiego języka potocznego; narrator nie szczędzi kolokwializmów i wulgaryzmów, unika natomiast archaizmów, podniosłych zwrotów czy stałych epitetów znanych z tekstów antycznych. W rozmowie Odyseusza z Eurybadesem o znanym ze swojej słabości do kobiet Demodokosie (w odniesieniu do ofiarowania Ifigenii na stosie) Eurybades wypowiada się w następujący sposób:

Horbocken hade väl hoppats få smaka på lammsteken, innan den blev vidbränd (Delblanc 1990: 97).

[Dziwkarz pewnie liczył na to, że posmakuje świeżego mięska, zanim zostanie przypieczony].

W innym miejscu rozszłoszczony Achilles zwraca się do Nestora:

Om du är nöisvis äter jag upp din lever, sa hjälten förgymmad (Delblanc 1990:106)³.

[Jeśli jesteś taki wścibski, zeżrę twoją wątrobę, odrzekł rozwścieczony bohater].

Nawiązując do aspektu intertekstualnego parodii, Delblanc świadomie zaburza chronologię kultury antycznej, tworząc nową sieć powiązań i relacji między poszczególnymi utworami, które nadają *Ifigenii* metatekstualny charakter: Homerowi przypisane zostają takie eposy jak *Thebais* (ok. 45–96 r. n.e.), w rzeczywistości autorstwa Publiusza Papiniusa Statiusa, dwunastotomowy epos napisany heksametrem daktylicznym, który opowiada o ataku siedmiu wojowników z Argos na miasto Teby, oraz *Cypria*, zaginiony epos grecki, prawdopodobnie z VII wieku p.n.e., który również heksametrem daktylicznym opowiada o wydarzeniach związanych z wojną trojańską. W wersji powieściowej Homer wywodzi się z tej samej poetyckiej tradycji co mityczni synowie Apolla: Orfeusz i Linos, oraz Muzajos (VI–V wiek p.n.e.) i jest jej ostatnim przedstawicielem. Podając swoją wersję rozmowy Agamemnona z Klitajmestrą, narrator zastanawia się nad tym, dlaczego nie zrobili tego inni: Ajschylos, Sofokles, Eurypides, a także jak opisałby tę scenę Homer. Spekulując nad dalszym losem Demodokosa oraz nad tym, czy pogłoski, jakoby napisał on wiersz edukacyjny o walce byków, są prawdziwe, odrzuca tę myśl, powołując się na autorytet Ulricha Wilamowitz-Moellendorffa, niemieckiego filologa klasycznego z przełomu XIX i XX wieku.

Rozbudowana warstwa anachronizmów odnoszących się do języka, przywoływanych dzieł i postaci, a także dystans, jaki tworzy narrator do opowiedzianej

³ Jeśli chodzi o kontekst intertekstualny to w tej wypowiedzi mieści się aluzja do losu Prometeusza.

przez siebie historii, oraz jego dialog z czytelnikiem stanowią o metaliterackim wymiarze powieści; mamy tu do czynienia z literaturą o literaturze, w której płaszczyzna meta- i intertekstualna skonstruowane zostają za pomocą zaawansowanych technik parodystycznych. Jednocześnie Delblanc wpisuje się w bardzo ważną w dwudziestowiecznej literaturze szwedzkiej tradycję antykizującą. Zaliczyć do niej można poetów Gunnara Ekelöfa i Hjalmara Gullberga; przede wszystkim jednak Delblancowa *Ifigenia* to literacki dialog z historycznymi powieściami laureata Nagrody Nobla Eyvinda Johnsona, w równie swobodny sposób co autor *Rzeki pamięci* korzystającego z rezerwuarów kulturowej tradycji antycznej oraz historii starożytnej. Podobnie jak u Johnsona mamy tu do czynienia z elementami parodii i trawestacji, krytyki ideologicznej, a wreszcie metaliteratury. Powieść Delblanca jest nie tylko reinterpretacją mitu, ale także satyrycznym komentarzem na temat ponadczasowych praw rządzących twórczością literacką, jej relacji z władzą i uzależnienia od mecenasów.

BIBLIOGRAFIA

- Ahlbom Lars, 1996a, *Sven Delblanc*, Stockholm.
- Ahlbom Lars, 1996b, *Sven Delblancs "Ifigenia". Om människooffer, dikt och sannig. De intellektuella och makten*, „Artes”, nr 1, s. 61–74.
- Delblanc Sven, 1990, *Ifigenia. Berättelse i två upptåg*, Falun.
- Delblanc Sven, 2007, *Kritik och essäistik 1958–1991*, red. Lars Ahlbom, Stockholm.
- Delblanc Sven, Göransson Sverker, Lönnroth Lars, 1999, *Den svenska litteraturen. Del 3 – Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*, Stockholm.
- Dentith Simon, 2000, *Parody*, London.
- Euripides, 2005, *Ifigenia i Taurien, Ifigenia i Aulis*, [w:] *De Grekiska tragedierna*, tłum. Tord Bäckström, Keuru.
- Eurypides, 1882, *Ifigenia w Aulidzie, Cyklop*, [w:] *Tragiccy Greccy*, t. 3, tłum. Zygmunt Węclewski, Poznań.
- Genette Gérard, 1992, *Palimpsesty*, [w:] Henryk Markiewicz, *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 4, Kraków.
- Mała encyklopedia kultury antycznej*, 1983, Warszawa.
- McHale Brian, 2004, *Postmodernist fiction*, London.
- Nycz Ryszard, 1993, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, t. 2, Kraków.
- Parandowski Jan, 1992, *Mitologia*, Londyn.
- Wettström Rune, 2008, *Ifigenia. Myten, berättelsen och idén hos Euripides och Sven Delblanc*, C-uppsats, Karlsatds universitet, <http://kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:145365/FULLTEXT01.pdf> (dostęp: 20.03.2014).